

What's Dance Got to Do With It? Qu'est-ce que la danse vient faire là-dedans ?

Anaïs Castro

Numéro 78, printemps-été 2013

Danse hybride
Hybrid Dance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69046ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Castro, A. (2013). What's Dance Got to Do With It? / Qu'est-ce que la danse vient faire là-dedans ? *esse arts + opinions*, (78), 28-31.

Droits d'auteur © Anaïs Castro, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

WHAT

Qu'est-ce que la danse
vient faire là-dedans?

DANCE

What's Dance
Got to Do With It?

GO TO DANCE

Anaïs Castro

WHAT IS IT?

À quatre-vingt-huit ans, confiné à son fauteuil roulant, Merce Cunningham a chorégraphié *4'33''*, de John Cage. L'artiste britannique Tacita Dean a réalisé une installation vidéo de la performance, qui montre le chorégraphe en apparence immobile sous trois angles différents. En observant de plus près, toutefois, on s'aperçoit qu'il arrive à Cunningham de bouger sa main légèrement, et qu'il tremble. Tout comme le silence de Cage n'est pas total, l'immobilité de Cunningham n'est que partielle. Car tant que des oreilles écoutent, du bruit se crée, et tant que la vie habite un corps, le mouvement persiste. Cela dit, en regardant *Craneway Event*, je me suis demandé ce que la collaboration d'une artiste comme Dean pouvait bien apporter aux dimensions explorées par Cunningham et Cage dans leurs pratiques. Plus globalement, j'en revenais à la question : quelle contribution la danse apporte-t-elle à l'art, et vice versa ?

Il y a quelques années, Laura McLean Ferris a publié un article sur la collaboration entre artistes, chorégraphes et musiciens. Elle y observe que la danse est devenue la principale voie de l'exploration artistique pour de nombreux artistes contemporains, tels Pablo Bronstein, Mike Kelley et, plus particulièrement sans doute, Tino Sehgal¹. McLean Ferris cherche à comprendre pourquoi, après plus de quarante ans à la laisser de côté, les établissements et les artistes ont restauré cette pratique collaborative. Qu'est-ce qui, dans notre époque, se demande-t-elle, pousse diverses disciplines à reprendre la collaboration ? Pour McLean Ferris, cela découle d'un net changement d'intérêt chez les créateurs professionnels. Récemment, soutient-elle, ces derniers se sont tournés vers une exploration plus comportementale, comme semble le suggérer l'exposition *Move*, présentée à la Hayward Gallery. Les artistes cherchent à décoder les raisons qui sous-tendent notre façon d'interagir au sein d'espaces et de villes planifiés². Plutôt que d'un réel changement d'intérêt, serais-je tentée de répondre, la pratique d'un artiste comme Sehgal témoigne de l'évolution d'aspirations artistiques qui ont vu le jour dans les années 1960. À vrai dire, l'intérêt de Sehgal pour l'art conceptuel remonte à son tout premier projet artistique, *Instead of Allowing Something to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things*, dans lequel il s'était librement approprié les travaux conceptuels de Bruce Nauman et de Dan Graham.

L'année 2012 a été importante pour Sehgal. Il a signé l'une des œuvres les plus applaudies de la dOCUMENTA (13), *This variation*, et il a été choisi pour la prestigieuse série Unilever présentée à la Tate Modern. La pratique de Tino Sehgal, qui est danseur de formation, oscille entre art et danse, entre participation et performance. Sehgal crée des situations dans lesquelles il chorégraphie la participation du public. En forçant les spectateurs à s'engager physiquement dans l'espace et à prendre part à sa mise en scène, il les transforme subrepticement en acteurs.

Le projet qu'il a créé dans le cadre de la série Unilever s'intitule *These associations* ; il a été présenté de juillet à octobre 2012 au Turbine Hall de la Tate Modern. À son entrée dans le gigantesque hall, le visiteur était accueilli par un acteur, qui se mettait sans y être invité à raconter son enfance, dans d'intimes détails. Pour ne pas perdre le fil de l'histoire, le visiteur, piégé par sa propre curiosité, n'avait d'autre choix que de suivre le conteur, et donc, de prendre part à la chorégraphie de Sehgal. Adrian Searle, auteur d'un compte rendu de l'œuvre pour *The Guardian*, a admis que ce n'est qu'avec peine qu'il s'était « arraché à l'histoire³ ». Selon Searle, *These associations* est l'une des meilleures commandes de la série Unilever, en ce qu'elle met en scène l'appartenance au groupe comme l'intimité, l'intégration comme le rejet. L'œuvre a été présentée à un moment important, observe-t-il par ailleurs, dans

At eighty-eight years old and confined to a wheelchair, Merce Cunningham choreographed John Cage's masterpiece *4'33''*. The British artist Tacita Dean created a video installation of the performance, which shows the seemingly immobile choreographer from three different angles. With close attention, however, the viewer will notice that Cunningham is, at times, moving his hand slightly and trembling throughout most of the performance. Just as Cage's silence is not complete, Cunningham's immobility is only partial. For as long as ears are listening, noise is created, and for as long as life inhabits a body, movement persists. But while watching *Craneway Event*, I wondered what exactly the collaboration of an artist like Dean offered to the dimensions of Cunningham's and Cage's work. More broadly, the question remained: What precisely can the dimension of dance offer to that of art and vice versa?

A few years ago, Laura McLean Ferris wrote an essay about the collaboration of artists, choreographers, and musicians. She noted that dance had become the main avenue of artistic exploration for many contemporary artists, such as Pablo Bronstein, Mike Kelley, and, perhaps more significantly, Tino Sehgal.¹ In her essay McLean Ferris questions why, after more than four decades, institutions and artists have restored this collaborative practice; she wonders what it is about our particular time that has made it relevant again for various disciplines to work together? For Ferris, the answer resides in the particular shift of interest creative professionals. In more recent times, Ferris argues, the interest of artists has shifted to a more behavioural exploration as the exhibition *Move* at the Hayward Gallery seemed to suggest. Artists aim to decipher the reasons behind the way we interact with each other within designed spaces and cities.² I would argue that rather than testifying to a shift of interest as such, the practice of an artist such as Sehgal demonstrates the evolution of artistic aspirations found in the 1960s. In fact, Sehgal's interest in Conceptual art dates back to his first project as an artist, *Instead of Allowing Something to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things*, in which he loosely appropriated conceptual works by Bruce Nauman and Dan Graham.

Sehgal had a big year in 2012. He was the author of *This variation*, one of the most acclaimed works at dOCUMENTA (13), and was also the chosen artist for the prestigious Unilever Series presented at Tate Modern. Trained as a dancer, Sehgal's practice oscillates between art and dance, between participation and performance. Sehgal creates situations in which he choreographs the involvement of his audience. Forcing the viewers to enter into a physical engagement with the space and become the actors of his *mise-en-scène*, he surreptitiously turns viewers into performers.

These associations was the title of Sehgal's project for the Unilever Series presented from July to October 2012 in Turbine Hall at Tate Modern. On entering this gigantic space, visitors were welcomed by an actor, who proceeded to recount the tales of his or her childhood, including intimate details of an unasked-for personal story. To keep up with the story, however, the visitors were forced to follow the teller, and thus became engaged in Sehgal's choreography, trapped by their own curiosity. Adrian Searle, who wrote a review of the show for *The Guardian*, admitted that he could "barely drag [himself] away."³ For him, *These associations* was one of the best Unilever commissions, as it simultaneously touches on communality, intimacy belonging, and rejection. It came at a significant moment, he remarks, in the "brouhaha and corporate fascism and jingoism of the Olympics."⁴

A few weeks before *These associations* opened, I visited dOCUMENTA (13) in Kassel, Germany. On my frantic schedule of things to visit at this fashionable art event, Sehgal was not to be missed. As I walked into the

1. Laura McLean Ferris, « Let's Dance », *Art Review* (octobre 2010), www.artreview.com/profiles/blogs/let-s-dance [consulté le 4 janvier 2013].

2. Ibid.

3. Adrian Searle, « Tino Sehgal: These associations », *The Guardian*, 23 juillet 2012, www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/23/tino-sehgal-these-associations-review [consulté le 4 janvier 2013]. [Trad. libre]

1. Laura McLean Ferris, "Let's Dance" in *Art Review*, October 2010, www.artreview.com/profiles/blogs/let-s-dance, accessed January 4, 2013.

2. Ibid.

3. Adrian Searle, "Tino Sehgal: These associations," review in *The Guardian*, published July 23, 2012, www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/23/tino-sehgal-these-associations-review, accessed January 4, 2013.

4. Ibid.

le « brouhaha des Olympiques et de leur fascisme et leur chauvinisme rassembleurs⁴ ».

Quelques semaines avant la présentation de *These associations*, je suis allée à la DOCUMENTA (13), à Kassel, en Allemagne. Dans la liste démente des choses que je tenais à voir durant cet événement artistique branché, la pièce de Sehgal était incontournable. Quand je suis entrée dans la salle obscure où, m'avait-on prévenue, quelque chose de spectaculaire allait se produire, je pouvais sentir que je n'étais pas seule. Je ne parvenais pas à estimer combien nous étions – il m'était impossible de deviner la forme de la pièce tant la noirceur était impénétrable, mais il ne faisait pas de doute que d'autres personnes étaient tout près, je pouvais les sentir et les entendre se déplacer autour de moi. Soudainement, dans cette situation de confusion, un mouvement harmonieux a semblé s'installer, déclenché par une série de signaux, de tapes et de coups. Les gens se sont mis à chanter et à danser ensemble dans l'obscurité. Mes yeux se sont tranquillement adaptés, en sorte que j'ai finalement pu distinguer la silhouette des danseurs autour de moi, parfois tellement près que je pouvais sentir leur souffle. J'avais envie de me joindre à eux, de faire partie moi aussi de ce qui arrivait ; peut-être pouvais-je même faire croire à d'autres visiteurs que j'étais une des artistes ? Pendant un moment, je l'ai fait, j'ai prétendu que je faisais partie de la performance, parce que c'était possible. Puis j'ai décidé de reprendre mon rôle de spectatrice et j'ai attendu que de nouveaux visiteurs aient la même surprise pour les observer dans l'obscurité. De retour au grand jour, je ne savais plus si j'avais simplement assisté à *This variation* ou si, en réalité, j'avais participé à la performance. Ce qui était certain, c'est qu'on m'avait rendue plus consciente de mon corps, de l'action de la lumière sur ma vision, de la proximité des visiteurs dans les espaces d'exposition que j'ai visités ensuite. On m'avait sensibilisée à l'extrême aux frontières de mon propre corps, à l'espace que j'occupe et à ma façon de communiquer physiquement avec les autres par le mouvement.

Avant d'être un artiste réputé, Sehgal a dansé pour des chorégraphes en danse expérimentale, comme Jérôme Bel et Xavier Leroy. *This variation* et *These associations* ont toutefois des structures radicalement différentes de celles des spectacles de danse contemporaine, et ce, malgré que Sehgal soit formé en danse et malgré le caractère performatif de ses œuvres. Premièrement, les deux œuvres sont continues et cycliques. Plutôt que de suivre un modèle de spectacle composé d'un début, d'un milieu et d'une fin, elles surviennent répétitivement pendant un laps de temps. Elles sont ponctuées et déterminées par l'affluence des visiteurs, ce qui constitue la deuxième principale caractéristique par laquelle elles se distinguent du spectacle traditionnel. Dans les deux pièces, comme dans la plupart des œuvres de Sehgal, la performance se produit non pas en dépit des visiteurs, mais bien à cause d'eux. Le spectacle ne se produit pas devant un public, il se produit parmi et avec le public. Voilà pourquoi ces deux projets, de même que la plupart des œuvres de Sehgal, sont des antispectacles.

Dans *La Société du spectacle*, son ouvrage le plus influent, Guy Debord définit le « spectacle » comme la fétichisation de la culture de la consommation⁵. Les rapports sociaux du consommateur, devenu sujet passif, sont définis par l'acte de consommation, par l'accumulation de biens. Tous les aspects de la société, de l'éducation au sport en passant par les fêtes et même l'architecture, sont conçus pour créer un spectacle incitant à une consommation irréfléchie. Il suffit de penser à certaines stratégies publicitaires créatives pour saisir à quel point ces spectacles sont maintenant partie intégrante de nos vies. Pour Debord, le but du spectacle n'est pas uniquement économique. Pris au piège de la consommation et passifs devant la succession des spectacles, les sujets sociaux abdiquent leur individualité politique et se font dociles, manipulables. Bref, la société du spectacle agit comme un puissant narcotique. Debord et l'Internationale situationniste ont été associés à un groupe d'artistes d'avant-garde qui

dark room, where I was previously advised something spectacular would happen, I could feel I was not alone. I could not discern how many of us were sharing the space—it was impossible to even imagine the shape of the room as the obscurity was impenetrable, but surely there were a few other souls close by—I could feel and hear them move around me. Suddenly, in this confused situation, a harmonious movement seemed to grow. It had been triggered by a series of cues, taps, and kicks. People started singing and dancing together in the darkness of the room. My eyes slowly adapted and I could finally discern the silhouettes of the dancers all around me, sometimes so incredibly close I could feel their breath. I felt the desire to join them, to also be part of what was happening; maybe I could even fool other visitors into believing I was one of them. For a moment I did, pretending I was a performer, because I could. Then, I decided to revert back to my role as a spectator and waited for new visitors to have the same surprise, to observe them within the darkness. Upon re-entering the light of day, I was unsure if I had just assisted, or had actually performed in *This variation*. What I knew was that I had been made more aware of my body, of how my sight is affected by light, of the proximity of visitors in the subsequent exhibition spaces. I had been made acutely aware of the boundaries of my own body; I had been made sensitive to the space I occupy, and to how I physically communicate with others through movement.

Before becoming an acclaimed artist, Sehgal danced for experimental choreographers such as Jérôme Bel and Xavier Leroy. However, even though he is a trained dancer, and despite the performative dimension of *This variation* and *These associations*, they have radically dissimilar structures to contemporary dance spectacles. First, his works are continuous and cyclic; they do not follow the pattern of a show with a beginning, middle, and an end, but rather, happen incessantly over a period of time. They are punctuated and determined by the flow of visitors, which constitutes the other major difference to the traditional spectacle. In both pieces, as in most of Sehgal's previous works, the performances do not happen in spite of the viewers, but because of them. The show does not happen *in front of* a public, it happens *among and with* the public. As such, both projects, as well as most of Sehgal's other works, are anti-spectacles.

In his most influential work, *The Society of the Spectacle*, Guy Debord defines the "spectacle" as the fetishization of the culture of consumption.⁵ Turned into a passive subject, the consumer's social relations are defined by the action of consuming, of accumulating commodities. Every aspect of society, from education to sports, holidays, or even architecture is designed to create a spectacle that incites mindless consumerism. One only needs to think of a few creative advertising strategies to realize how deeply these "spectacles" have become integrated into our lives. For Debord, the purpose of these spectacles is not solely economic. Trapped in consumerism and passive in front of a continuous series of spectacles, social subjects surrender their political selves to become pacified and manipulable. In short, the society of spectacle acts as a powerful narcotic. Debord and the Situationists International were associated with a group of avant-garde artists that aimed to bring art and politics closer after the Second World War. These avant-garde movements greatly influenced the production of new forms of art in the 1960s and 1970s—including performance art and happenings—which are the historical roots of Sehgal's artistic practice.

The idea of the anti-spectacle is precisely wherein lies the disruptive potential of Sehgal's practice. His projects, which he calls "constructed situations," are experiences that have or produce no tangible objects. This is rendered even more evident through the artist's stubborn decision not to document any of his projects. They happen once at a given time and space and subsist only in the participants' memories. What is truly striking in Sehgal's pieces is the retrieval of (social and spatial) relations not dictated by possessions, and the reengagement of basic human interactions. What he offers are alternative environments, anti-spectacles in Debordian

4. Ibid.

5. Guy Debord, *La Société du spectacle*, 3^e éd., Paris, Gallimard, 1992, p. 131.

5. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholas-Smith (New York: Zone Books, 1994), 160.

entendaient rapprocher l'art et le politique après la Deuxième Guerre mondiale. Ces mouvements avant-gardistes ont eu une grande influence sur la production de nouvelles formes d'art dans les années 1960 et 1970 – y compris la performance et le spectacle-action (ou « happening ») –, qui sont les racines historiques de la pratique artistique de Sehgal.

C'est précisément dans la notion d'antispectacle que réside le potentiel perturbateur de la pratique de Sehgal. Ses projets, qu'il appelle des « situations construites », sont des expériences qui ne possèdent ni ne produisent d'objets tangibles, ce que vient confirmer le refus obstiné de l'artiste de documenter les œuvres. Celles-ci se produisent dans un espace et un temps donnés, et ne subsistent que dans la mémoire des participants. Ce qui est réellement frappant dans les œuvres de Sehgal, c'est la récupération de rapports sociaux et spatiaux qui ne sont pas dictés par les possessions, et la réactivation d'interactions humaines élémentaires. Sehgal offre des environnements autres, des antispectacles, selon le vocabulaire de Debord, dans lesquels le sujet est libéré de sa passivité pour devenir le moteur de la chorégraphie de l'artiste.

Cette année, en mars, le Musée d'art contemporain de Montréal annonçait la présentation de *Kiss* et l'acquisition de *This situation*. C'est la première fois qu'un musée acquiert une œuvre de Sehgal avant même de l'avoir présentée. *This situation* s'inscrit dans une série d'œuvres qui partagent la même structure d'antispectacle que *These associations* et *This variation*. Une particularité la distingue cependant : l'œuvre a été adaptée au bilinguisme montréalais.

Kiss, en revanche, possède une structure substantiellement différente. Tout au long de la journée, sans discontinuer, un des six couples de danseurs des environs exécute au beau milieu du hall une séquence de huit minutes, chorégraphiée pour reconstituer les baisers les plus célèbres de l'histoire de l'art. Les visiteurs qui se déplacent dans le musée croisent cette performance ininterrompue au moins deux fois, d'abord quand ils entrent, puis quand ils sortent. L'absence complète d'information – il n'y a ni panneau mural ni médiation muséale d'aucune sorte – laisse aux visiteurs tout le loisir de chercher une explication en contemplant ce qui se déroule sous leurs yeux. La vue des deux corps enlacés m'a rendue incroyablement consciente de mes propres frontières physiques, tandis que ma mémoire physiologique tentait de saisir le sens de la performance.

Mais *Kiss* est-il un antispectacle ? Après tout, la pièce est présentée devant un public et non pas *au sein* d'un public, contrairement à la plupart des situations construites de Sehgal. Elle n'est pas déclenchée par la présence des visiteurs. Peu importe que quelqu'un y assiste ou non, elle se déroule. Pour cette raison, j'en viens en définitive à soutenir qu'il s'agit de l'œuvre de Sehgal qui se rapproche le plus de l'antispectacle. *Kiss* surprend, la première fois que vous y assistez ; la sensualité de la chorégraphie est frappante. Puis, chaque fois que vous passez par le hall ou que vous jetez un coup d'œil du haut de la mezzanine du café, l'étreinte se poursuit sous vos yeux, incessamment. Le spectacle est toujours là, offert ; il est inévitable et vous ressentez le désir indéniable d'y retourner pour revivre l'expérience.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

terms in which the subject is thrown out of his or her passivity to become the living engine of the artist's choreography.

In March of this year, the Musée d'art contemporain de Montréal announced the presentation of *Kiss* and the acquisition of *This situation*. It was the first time that a museum acquired one of Sehgal's works before even presenting it. *This situation* is a work that is inscribed into a series of pieces that share the same anti-spectacle structure as *These associations* or *This variation*, with the particularity of having been adapted to Montreal's bilingualism. *Kiss*, on the other hand, has a significantly different structure than the above-mentioned works.

Continuously, throughout the day, in the centre of the hall, one of six local dance couples performs an eight-minute work—choreographed to re-enact the most iconic embraces of art history. As visitors navigate the space of the museum, they encounter this uninterrupted performance at least twice, once as they enter the building and again as they leave. The complete lack of information, either in the form of a wall label or a museum mediation of some kind, leaves them to seek a rationale on their own by studying what their eyes have captured. Viewing the interlacing of two bodies made me incredibly aware of my own physical frontiers as my physiological memory tried to make sense of the performance.

But is *Kiss* an anti-spectacle? After all, it is presented in *front* of the public, not *amongst* it like most of Sehgal's "constructed situations." It is not triggered by the visitors' presence, but happens whether or not someone is watching. And as for that last characteristic, I contend it is the most anti-spectacle of Sehgal's works. *Kiss* is surprising when you first see it; the choreography's sensuality is striking. Then, every time you pass the museum hall, or when you lean out from the café's mezzanine, there it is, going on incessantly. The spectacle is always available; it is unavoidable and you feel the undeniable desire to go back and experience it again.

Anaïs Castro est commissaire indépendante et historienne de l'art. Elle est titulaire d'une maîtrise en art moderne et contemporain de l'Université d'Édimbourg, avec spécialisation en histoire, commissariat et critique (2012), et d'un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université Concordia (2011). Elle a publié dans le *Concordia Undergraduate Journal of Art History* et le *Line Magazine*. Elle est actuellement directrice adjointe à la galerie Art Mûr, à Montréal.

Anaïs Castro is an independent curator and art historian. She graduated with a Masters in Modern and Contemporary Art: History, Curating, and Criticism from the University of Edinburgh in 2012, and a BFA in Art History from Concordia University in 2011. She has written for the *Concordia Undergraduate Journal of Art History* and for *Line Magazine*. She currently works as an Assistant Director at Art Mûr Gallery in Montreal.
